

## A PROPÓSITO DE LOS CENTENARIOS... CINE MEXICANO: DE LA COMUNIÓN DE LAS MASAS A LAS MINORÍAS DISPERSAS

Raciel D. Martínez Gómez

32

El cine mexicano de la mitad del siglo pasado planteaba la comunión de las masas y el discurso en el poder. Este ayuntamiento fílmico fue consecuencia de una visión permeada desde un aparato estatal sólido. Y dicho estado aseguraba sus relaciones legitimantes con los sectores de la sociedad a través de pactos corporativos.

Aunado a lo anterior, la maquinaria sistémica estableció *acuerdos* narrando sus lazos desde una historia ancestral que apeló a la retórica *esencializante* del origen como fundación. Una especie de ecología sociocultural se generó a partir de la interacción/simbiosis de un poder con las fuerzas sociales.

El resultado propició un *magma de tipicidad* tan enquistado en el imaginario colectivo nacional, que hoy en día se muestra como referencia insustituible de la idiosincrasia visual/plástica de la identidad mexicana para enfrentar a los discursos inscritos en el neoliberalismo que dispersan ese *magma*.

En este sentido bidireccional aceptamos desde el principio que las representaciones son un proceso cultural desafiante para las teorías que conceptúan la conformación de las naciones con un único movimiento verticalista. Se trató, en el caso del cine, de una *negociación* de representaciones que distribuía los roles conforme interactuaba el proyecto de nación, la política cultural y las minorías. Pero por supuesto este cariz *generificante* del cine que a la orilla ignota la vuelve centro hegemónico, precisamente por su carácter de producción mediatizada por agentes culturales orgánicamente conectados a la anatomía mexicana esbozada homogéneamente en las líneas del arte, definía las formas finales de representación. Con esta perspectiva más bidireccional y compleja, los señalamientos en contra del bucolismo campirano, la demonización de las figuras femeninas alterizadas y/o la asepsia política de las tramas deberían ser entendidos como un proceso *espejeado* entre el estado y la sociedad.

Exentos de contradicciones, los discursos que incluyen a las minorías estuvieron fuertemente resemantizados por la visión hegemónica del estado posrevolucionario. Mientras, los procesos de representación de minorías del Nuevo Cine Mexicano han procurado distanciarse de la *primordialización* de la *Época de Oro*, aunque también se le ha reprochado por sus nuevas estrategias de hegemonización. No obstante, se

detecta una *desprimordializante* vereda de producción de películas de época prehispánica inscritas en el género de la ficción documentalizada acaso en el tono creativo de *El jardín del Edén*, como serían los ejercicios de cine negro de *Retorno a Aztlán* (Mora Catlett, 1991) o *Cabeza de Vaca* (Echevarría, 1990) que plantea la historia del conquistador conquistado por los indígenas, tal vez en la misma tesitura provocadora, por la *desprimordialización*, de *Mister Johnson* (Beresford, 1990) y *Mountains of the moon* (Rafelson, 1990), focalizada en la vida del antropólogo descubridor de las fuentes del río Nilo, Richard Francis Burton.

Una brecha interesante para estudiar las minorías en movimiento, la podemos vislumbrar en la desmitificación de la provincia en la obra de Carlos Carrera (*La mujer de Benjamín*, 1991; *Un embrujo*, 1998; *El crimen del padre Amaro*, 2002). Otro campo de análisis del discurso rupturista del NCM se refiere a los inmigrantes judíos como *Novia que te vea* (Schwyter, 1993) y rusos como *Sucesos distantes* (Schwyter, 1994) que podrían compararse con la construcción idealizante de la comunidad siriolibanesa en *El baisano Jalil* (Pardavé, 1942). O, por supuesto, desde el discurso de género de María Novaro como *El jardín del Edén* (1994). En este contexto afirmemos que en la película de *El jardín del Edén*, la representación de las minorías se liga de inmediato a la hibridación cultural que sostiene García Canclini.

La apuesta de concepción menos idealizante centrada en la comunidad se separa, incluso, de discursos que asumieron la modernidad como el quiebre de la primordialización. La modernidad empezó a jugar un papel dramático en la ficción del cine mexicano, que colocó a la ciudad como la parte negativa que despoja al migrante rural de su *aboriginalidad*. De ahí que nacieran discursos alarmistas del cine del migrante como *Victorino (las calles no siembran)* (Alatríste, 1973), *Tiempo de lobos* (Isaac, 1981), *La casa del sur* (Olhovich, 1975) que trata la deportación del indígena norteño de finales del siglo XIX o como la saga de *El milusos I y II* (Rivera, 1982 y 1983), en donde el campesino era maltratado en extremo con un malfario sempiterno que lo orillaba a la lumpenización. Novaro no recurre a ese discurso alarmista ni por el lado de sus personajes ni por el lado de una posible estética *shocking* como Alatríste (1973), de ahí sus decisiones por mostrar una ficción documentalizada con matices que no sólo subrayen la acción dramática negativa sino que asimismo se insista en una búsqueda identitaria más reposada.

La comedia, un género quizás hasta cierto grado inocuo, sobre todo si la cotejamos con dicho género de la *Época de Oro*, se transformó con relación a su pasado idílico, pero sin abandonar la premisa primordializante que se quejaba

de los procesos desiguales de la economía que generaban todavía más asimetrías sociales. Así, *La presidenta municipal* (Cortés, 1974), *Me caí de la nube* (Martínez, 1974), *México México ra-ra-rá* (Alatríste, 1975) y la misma *Noche de carnaval* (Hernández, 1981) se cargaban de un solo lado de las relaciones sociales de las minorías en las urbes con la disolución de marcadores en contextos ajenos a la inercia del territorio. Es decir, esa cultura íntima, plena de marcadores, en la mayoría del discurso setentero del cine representaba una derrota de la *primordialización* al relacionarse con la jerarquía hegemónica en ciudades con pocos chances de establecer redes sociales.

Pocos fueron los intentos por apelar a la hibridación y/o a la desocialización de las minorías dentro del periodo hegemónico posrevolucionario. Un ejemplo pionero fue *María Sabina*, mujer espíritu del documentalista Nicolás Echevarría (1978), en donde sin otorgar concesiones retrató a una comunidad alucinógena—los hongos de María, refiero—, evitando el tamiz etnificante. Un antecedente filmico es *Tarahumara* (Alcoriza, 1965) que trata el dilema del antropólogo enviado por el Instituto Nacional Indigenista (INI) a la sierra de Chihuahua y se traslapa su rol mediatizador con la resistencia de la comunidad; la ficción de Alcoriza se desentiende del cine etnográfico y documental de *Nanook*, no obstante es de los trabajos cinematográficos más equilibrados con relación a la dimensión heurística que se demanda aquí y que, para el caso de nuestros referentes teóricos, sería el panorama político propicio para el reclamo posterior al México profundo.

En cambio, los ochenta nada más rozaron el problema de las minorías con un sesgo espectacular/*agigantado* de nota roja pero sin la mirada primordializante y escatológica de los setenta. Los historiadores del cine mexicano explican el epifenómeno como una postura más apática, inclusive más acrítica por parte de los filmes ochenteros, porque el Estado se repliega en los apoyos a la industria cinematográfica. El grupo de directores que fue cobijado con profusidad en el echeverriato, es de alguna manera olvidado por los sexenios de los presidentes José López Portillo (1976-1982) y Miguel de la Madrid (1982-1988) que se dedicó a producir películas de ínfima calidad derivadas de las comedias cabaretil o de tianguis, o de la acción violenta. De tal forma filmes como *Frontera brava* (Rodríguez, 1979), *Las bracerías* (Durán, 1980), *La ilegal* (Ripstein, 1979), *Pistoleros famosos I y II* (Loza, 1980 y 1981) o la saga de *Camelia la texana* (Martínez, 1976; Osés, 1977; Fernández, 1979; Portillo, 1979) abordaron la frontera a través de métodos escapistas en donde no se alcanzaba a percibir el rol de la minoría en un proceso migratorio que no ha cejado desde la mitad del siglo XX en México.

Asimismo, conviene no sustraerse de la historia plástica. Por ejemplo, en el Nuevo Cine Mexicano se alcanza a notar que el montaje de los procesos de representación de las minorías en la ficción se ha modificado. En la crítica cinematográfica ha prevalecido una inútil exigencia verista: cuando un grupo minoritario es captado en una película bajo un biombo exclusivamente negativo, no podría inferirse ni que así es su realidad —sino, sólo, una representación—, ni que así es todo el grupo minoritario y/o étnico. Existe una lectura ideológica, unívoca, que retoma al todo por la parte y que caracteriza a la sociedad de masas elíptica y con descargas energéticas que sitúan al espectador en una comunión emocional al margen de una lectura y evaluación crítica contextualizante.

Ahora bien, el reclamo verista no encontraría solución si ese grupo minoritario en vez de ser tratado *negativamente*, nada más se revierte y se le trate *positivamente*. Desenmascarar un estereotipo con la imposición de un *realismo progresista* para contrarrestar los discursos patriarcales y colonialistas corre el riesgo de, asimismo, estereotipar los grupos y volver al bucolismo de una *Época de Oro*.

*El jardín del edén* en este sentido intenta “dejar al desnudo la red de causalidades” que menciona Brecht y decide además ubicar su trama no en el epicentro del drama como sería *Victorino* o *El milusos*, ni en la estética shocking folclorizante de *Me caí de la nube* y *México México ra-ra-rá*, sino plantea una distancia con esos instantes episódicos que nublan la vista para los procesos de construcción icónica de minorías.

También aquí cabría acentuar el montaje de los grupos minoritarios de *El jardín del edén*. Y es que, si bien es que el discurso de Novaro no coloca en una posición contrahegemónica a sus grupos étnicos locales, las apariciones hueras de los estadounidenses (Jane y el loco ballenero) y de Liz, la artista chicana, literalmente insubstanciales, de confusas identidades, fortifica a los mexicanos, por lo que se podría tildar a la película de algunos rasgos de *realismo progresista*.

Para que este rubro no quede incompleto o sin panorama explicativo de ese interaccionismo social que se halla en el cine, procuremos siempre contextualizar los discursos con la acción estatal. Para nosotros, a pesar del evidente relevo de la producción privada y de la crisis del Estado como ente propiciante de la cultura, éste sigue cumpliendo una función reguladora de discursos inclusive en el ámbito de intervención mediática masiva. Veamos cómo en un país como México, los medios contribuyen a la formación de una cultura nacional.

### **La formación de las culturas nacionales**

Postulamos que el cine es un Aparato Hegemónico Esencializante (AHE) que contribuye a la formación de las culturales nacionales a través de una propuesta modélica de figuras que cincelan el *magma de tipicidad* y que dan la sensación colectiva de una identidad. Concretamente, en México, la política de masas del cardenismo de la década de los treinta tendría que vincularse a la conformación de una cultura nacional a través de sus agentes difusores que postularon la anatomía del mexicano moderno.

A los aparatos hegemónicos tradicionales como la familia y la escuela se suma: a) el concierto del cine que estrechó el sentimiento nacional surgido y abonado desde el estado, b) y desde una sociedad ávida de un discurso que cobijara la supuesta orfandad, luego del movimiento social llamado Revolución o Revuelta nacionalista y agraria, según observa Octavio Paz.

Por su carácter *esencializante* en México, el cine cumplió una parte del proceso de construcción de la hegemonía nacional. Lo nacional popular fue la reivindicación social de las clases subalternas, como señala Martín-Barbero, por lo tanto, el discurso de masa fue en donde lo nacional-popular se hizo reconocible para las mayorías: es decir, un *terreno virtual* en donde se *visibilizaban*. Recordemos que el régimen político anterior a la Revolución había negado en su esfera pública el discurso de lo popular y lo tradicional.

El cine forma una parte del discurso de masa de la era cardenista que abanderó la explosión cultural de donde emergía el México desconocido, que enaltecía lo popular y lo tradicional como cemento del edificio hegemónico nacionalista. Los medios masivos desempeñan un papel estratégico como voceros de una interpelación populista.

La nación tuvo su primera *dramatización* masiva en el cine. El cine fue la primera *experiencia* nacionalista para México, la primera vivencia cotidiana del nacionalismo: la *visibilización* de un entorno común, un sentido colectivo concreto. Anotemos que el parto nacionalista paciano se da en los albores de los medios masivos electrónicos en México. Por lo que se puede afirmar que el cine es una de las *parteras* del nacionalismo mexicano del siglo pasado. Existe una segunda etapa en donde el nacionalismo sufre un severo aprieto. La constitución de lo masivo cambia en la década de los sesenta: el modelo desarrollista en México llega a sus límites y no logra conciliar los *sectores retorizados* en el cardenismo.

Se trata, en consecuencia, de una extrapolación que a México le queda perfecto: Edgar Morin asegura que el cine fue hasta 1950 el medio que *vertebra* la cultura de masas.

En este rito de iniciación nacionalista, los *mass media* visibilizan las aspiraciones calladas de una diversidad negada por el régimen porfirista y que el cine *generificó* mediando la construcción de una nueva experiencia cultural, otorgando un catálogo plástico de reconocimientos y modos identitarios que van desde los actores que suplantán la sustancia de lo indígena, lo ranchero, lo femenino, pasando por el paisaje como patrimonio *kitsch* hasta la resolución de problemas a través de canciones, chantajes sacrificiales y vendettas populistas de los pobres en contra de los ricos.

Se trató pues, de ocupar a los medios masivos de información como un instrumento ideal para exaltar y cultivar en América Latina —y México en particular—, la semilla nacionalista a través de un *magma de tipicidad* en donde, el canon políticamente correcto, fue imaginar que las minorías tenían su revancha con una identidad *visiblemente* universal, hegemónica, dorada y fundante, como si la historia hubiese iniciado con el estado posrevolucionario.

### **Cine mexicano y sociedad política:**

#### **La debilidad del canon visual**

Las relaciones entre el cine mexicano y su entorno social y político están tensionadas por la representación de la identidad proyectada por el estado mexicano, entendido como el poder virtualizado, quien es el ente rector que enmarca la *estrategia orgánica de la cultura hegemónica*.

Por ello partimos de la premisa que vincula cine, sociedad y estado mexicanos:

- Si atendemos la relación estrecha directamente, por su correspondencia propagandística de la ideología;
- *simbiótica* indirectamente, por los empalmes propios de la retórica de los lenguajes artísticos;
- y *sistémica* (inercias centrípetas y entramado holístico) dada la institucionalización de conceptos y abstracciones del imaginario nacionalista que establece una dialéctica entre la configuración del poder político en México y la invención anatómica de la identidad nacional del siglo XX,
- entonces podríamos deducir que en la medida que el poder se vuelve poroso en ese extremo la identidad refleja esa crisis.

Las fuerzas culturales que se acumularon alrededor del proyecto de estado-nación ya no estarían situadas igualmente en el siglo XXI que en el siglo XX. Los procesos legitimantes de esas fuerzas culturales no tendrían su presencia ni permisividad en la opinión pública, además de debilitarse y no resistir los procesos desmitificantes de otras fuerzas culturales surgidas de las coyunturas de las dinámicas internacionales que otorgan nuevas posibilidades a través de las tecnologías de punta.

La estructura estuvo férreamente conformada y encastillada por un corporativismo que aseguró las líneas políticas hegemónicas entre las clases sociales y el estado —su connivencia en el mercado de intereses—. Y fue solidificada por un discurso de los agentes históricos mediáticos en pleno control de las imágenes difundidas en la escuela, cine, familia y en la opinión pública. En la actualidad se le agregan elementos y contextos extrasistémicos, de acuerdo a Roger Bartra, surgidos de la crisis propia de la hegemonía nacional y su relevo neoliberal, así como de la desbordante circulación globalizadora de sentidos que son introyectados como parte de identidades emergentes.

Sería complicado en la actualidad afirmar entonces que el canon de la identidad nacional opera igualmente que en sus crestas cardenistas, por ejemplificar con el periodo en donde se gesta el ideal imaginario de la anatomía mexicana moderna: la exaltación prehispánica y el reconocimiento popular de lo indígena.

Una muestra singular para tener una evidencia de dicha crisis, es el cotejo de imágenes fílmicas utilizadas en la gestación de esa anatomía identitaria y las ocupadas durante la crisis de legitimación del poder político surgido de los vestigios de la Revolución Mexicana. No es lo mismo el tratamiento exaltado de la etnicidad en el pintoriquismo cinematográfico de *La india bonita* (Helú, 1938) y *Rosa de Xochimilco* (Vejar, 1938) o en las apologéticas cintas *María Candelaria* (Fernández, 1943) y *La perla* (Fernández, 1945) que en películas desprimordializantes como *Cabeza de Vaca* (Echeverría, 1990) y *Retorno a Aztlán* (Mora Catlett, 1991). Estaríamos frente a dos estrategias visuales/discursivas distanciadas, diversas y diferentes que marcan sus lindes, no obstante que surgen de circunferencias hegemónicas parecidas; lo cual, el hecho de que provengan sus producciones del mismo ámbito estatal, obliga a la inferencia y a la suposición de que la hegemonía de mitad del siglo pasado no es igual a la del siglo XXI. Incluso, estaríamos ante una evolución y/o dispersión del *magma* típico frente al ascenso de representaciones icónicas arrinconadas (emergentes) por la *Época dorada* y

otras más extrasistémicas refuncionalizadas por los bombos neoliberales (generificadas).

Trataríase, en consecuencia, de un debilitamiento del canon visual filmico. Mientras a mitad del siglo XX prevalecía un discurso estético que eliminaba las contradicciones largamente incubadas en el México colonial y porfirista, el caudal visual contemporáneo cuando menos no parece responder orgánicamente a las estrategias culturales del proyecto de poder político.

Aquí se observa lo trascendente que es el estudio del estado-nación. El radio de acción estatal permea con efectividad cuando controla mayormente las manifestaciones artísticas, como el cine. En un marco cerrado de control estatal —cuando el nacionalismo está en la joroba de la ola de su poder legitimador—, respondería a una substancialización de los mitos e imágenes de una sociedad nacional. La paroxística de estos discursos se *concreta* en los estereotipos y/o actores ídolos que se vierten en *eidolones* a partir de las premisas estratégicas de la primordialización: territorio, raza, etnia. La URSS, cuando tuvo muy alta su estima y accionar hegemónicos, concluyó en el cine las siluetas que se deseaban como la esencia de lo ruso: esa aspiración de *ciudadanizar* y *estandarizar* la diversidad cultural de las repúblicas mediante el exterminio simbólico de las adscripciones endógenas de las etnias divididas en repúblicas.

En México la *esencialización* del ser mexicano tuvo variopinta reverberación con una supuesta estrategia múltiple o que se articuló desde distintos rubros artísticos. Los intentos filosóficos de Ramos (1934), Portilla (1966) y Paz (1950) por hallar el sino mexicano, el proyecto cósmico educativo de Vasconcelos, la música de Revueltas, el muralismo de Siqueiros y Rivera o las películas de la *Época de Oro*, cumplieron con los ejes de un estado-nación que urgía homogeneizar a su reducto poblacional. Esta *evangelización* del estado asentada en un régimen de economía atípicamente mixto, obedecía al axioma de difuminar o diluir la diversidad local de las zonas mexicanas a favor de imágenes con valor unitario. La invención de la tradición de una sociedad nacional *biologiza* diferencias y construye, por lo tanto, *comunidades imaginadas* que fueron estructuradas directamente con arquetipos plasmados en los actores del *star system* mexicano como María Félix, Pedro Infante y Pedro Armendáriz.

En una *Época de Oro* del cine, como la mexicana, las representaciones de los grupos periféricos no tuvieron cabida, no así en el estado actual, débil y/o indeciso en su proyecto homogeneizante, en donde dichos grupos periféricos obligan al Estado a nuevas estrategias, entre ellas la producción

neoliberal del cine. Esta noción de estado-nación nos aproxima a la complejidad de la representación hegemónica en la etapa actual, impregnada de la incertidumbre que padecen los estamentos del poder.

Por lo tanto, ¿qué es lo que ocurre en el México del siglo XXI, cuando esas redes culturales que antaño se tejieron para darle identidad simbólica al poder político se dispersan para dar lugar a otras redes culturales que se tejen desde diversos ejes tanto al interior como venidas del exterior?

No es simple responder esa sustitución del canon cultural identitario, porque el tránsito ni siquiera se da en los términos que ese canon emergió junto a su par, el poder político.

Bartra resume así la falta de *mecanicidad* para entender el epifenómeno: La economía, por sí misma, no produce legitimidad. Claro, toda esa red imaginaria tejida un siglo, de pronto no podría ser diluida con el posicionamiento de un poder político distinto al que legitimó esa identidad. Sería endechar demasiado a ese posicionamiento de un poder transitado, la carencia de un tejido cultural legitimador, cuando la coyuntura no favorece a discursos de alcance nacionalista en un México acotado por la implosión de la diversidad partidaria, privada y civil. Aunque se haya pensado que el sistema abierto político en México, gestado aproximadamente con el ascenso de un grupo político neoliberal como el que representó el sexenio del presidente Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), excluiría fácilmente las redes culturales legitimantes de la Revolución Mexicana, no ocurrió el cambio de estafeta discursiva hegemónica y legitimante.

Más bien se entrecruzan los discursos de uno y otro proyecto político: se repelen para el debate de asuntos de intervencionismo internacional, o se requieren incluso en momentos en que el poder político postnacionalista, del siglo XXI y/o posmoderno necesita legitimarse ante coyunturas especialmente difíciles para el gerencialismo que, cuando menos en América Latina, discursivamente no penetra a causa de la resistencia de ciertos discursos emanados de la izquierda o desde partidos que se ubican del centro a la izquierda o de la izquierda al centro.

Además, la *estadunización/hollywoodización* o globalización del discurso filmico posiblemente se fortaleció con la apuesta del poder neoliberal en México, pero se anidó tres décadas anteriores desde la crisis de la cultura legitimadora del estado mexicano que se detecta en 1968, lo que testimonia que el canon filmico sufrió de una ruptura que desembocó en una indefinición tipo *ajolotismo*, siguiendo las tesis del propio Bartra, no sólo frente a la emergencia de los discursos

globalizadores sino por la misma crisis sistémica en la estructura que no resistió el embate de nuevos sujetos y/o actores sociales desligados de las cuotas corporativizadas.

Entonces, ¿en dónde queda la identidad mexicana como basamento nacionalista? ¿Y/o en dónde está el nacionalismo moderno como columna vertebral de la identidad mexicana? ¿Qué sigue validando ciertos aspectos del canon nacionalista visual? ¿Qué elementos se invalidan frente a la oferta postnacional, globalizadora, posmoderna que estimula la diversificación identitaria? ¿O, qué novedad nos trae aparejada la hibridación o empalmamiento de identidades que hace posible la virtualización de sujetos, la visibilización de grupos y/o proyectos?

La crisis de la identidad nacionalista en México podría ubicarse como parte del proceso de debilitamiento del estado revolucionario a partir, sobre todo, del arribo de un nuevo paradigma socioeconómico representado por el sexenio del gobierno del presidente de la república, Carlos Salinas de Gortari y que tiene su par estético, por cierto, con el anuncio del Nuevo Cine Mexicano. Sin embargo, insistiremos en ello como algunos teóricos del nacionalismo lo han advertido, la crisis de legitimación cultural inició desde 1968 con el movimiento estudiantil, pasó por el terremoto de 1985 y el surgimiento de los movimientos civilistas y se fortaleció en 1988 con la escisión del Partido único de estado, como fue el Revolucionario Institucional.

Vistas así, desde el espectro de la permanencia exclusiva y/o excluyente de un paradigma político-cultural, las mediaciones nacionalistas de la identidad mexicana estarían en presunto declive. Un poder político como el que asumió la presidencia en el año 2000, nos dice Bartra, apostó porque no requeriría de fuerzas externas de legitimidad. Es decir, que el poder actual mexicano en su lógica *eficienticitaria* no ocuparía las redes culturales que dieron estatus legitimante a la identidad revolucionaria. La continuidad de las estructuras del gobierno no estaría en peligro por no utilizar ese discurso estético ni la retórica nacionalista; por lo tanto, la preestructura simbólica si está en crisis, entonces la identidad estaría en crisis. Pero, ¿por qué aún con una estructura de poder político vacía de redes culturales o de símbolos identitarios con una historia y que se antojaría como un sistema autosuficiente, de pronto se ve minimizado en la opinión pública con polémicas en torno a la Guía de Padres, la posición de México frente al conflicto de Irak, el papel de la mujer en el ámbito laboral o el aborto, o la migración hacia los EU?

Respondamos sólo una aproximación que explique la contradicción natural de la vida de las identidades que

persisten al tiempo: una red cultural reacciona todavía con un poder legitimante indudable cuando ve amenazada sus fronteras de marcaje que la hacen primordial o que aprovecha, precisamente la diferencia identitaria, para recordarse y recordar en la opinión pública su poder *esencializado* en el tiempo y en el espacio (lo primero, lo idéntico, lo único). Asimismo, observamos cómo emergen discursos —como identidades apéndice—, vinculados a esas redes que fortifican a esa estructura cultural —la matriz identitaria y/o identidad matriz—, que, creíamos, se expulsaba ante el gerencialismo del poder político actual. ¿Por qué? ¿Acaso no estaban en crisis?

La identidad nacionalista revolucionaria no estaríamos tan seguros que ha sido fácilmente desplazada ni mucho menos anulada por las estructuras extrasistémicas. Y demos un ejemplo paradójico con *Frida* (Taymor, 2002), una cinta que pese a no estar identificada con el Nuevo Cine Mexicano ya que su producción es extranjera, su discurso motiva a discutir sobre la identidad mexicana. Tan sólo en el debate previo al estreno de la película, interpretada por Salma Hayek, enfatizó lo acendrado que puede estar ese sentimiento nacionalista o, cuando menos, que sus imágenes, aunque con celo archivadas, permiten ir una vez más a la identidad mexicana esencializada.

Sí, eso fue exactamente lo que ocurrió en la opinión pública con *Frida*: se evidenció la primordialización de las imágenes. Y es que sólo se trataba de una película, como argumentaron algunos, sin embargo estaba en la mesa de discusión la identidad mexicana. Recordemos unos detalles de *Frida*.

Cuando la obra de la pintora Frida Kahlo se cubre del manto legitimante de la identidad mexicana del siglo XX, entonces tiene permiso vitalicio para discurrir, incluso, como emblema. Aunque se haya mitificado, es decir, que se haya separado de su realidad y se haya incluido dentro del catálogo en un discurso inventado para la tradición y legitimación de un poder político basado en la conciliación popular y la reinterpretación de lo prehispánico como una revaloración de la raíz indígena, de todos modos goza de la anuencia de lo políticamente correcto que avala la cultura hegemónica. Pero cuando ocurre, en apariencia, caso contrario a la *invención* de la tradición del siglo XX mexicano y, es más, se inserta en una novísima *invención* del siglo XXI que no tiene red cultural orgánicamente reflejada en ningún poder político asentado en territorio, se califica como mercantilización *kitsch*. La *fridamania* horizontal, la popular, tiene sus reglas de interpretación del mito: se marca a sabiendas que esa diferencia la mantiene como parte fundante de la identidad mexicana, *esencializada*. Mientras que la interpretación

mercantil de Frida modificó esas reglas de marcaje/diferenciación *esencialista*, en su contraparte surge la primordialización del personaje en la opinión pública.

En este asunto de la vigencia de las redes culturales simbólicas de la identidad mexicana del siglo XX, lo de menos es mostrarla —aunque, ¿cómo?—, porque a riesgo de testimoniar su grado de presencia legitimadora (¿qué tanto continúa siendo la matriz de la identidad?), estaríamos siempre encarando un voluble comportamiento del discurso identitario que se marca cuando le conviene a sus estrategias, que subyace invisible en su parapeto o que hasta, por su evolución, resignifica aquello que le permiten reforzar su corpus mediante apéndices de la identidad.

En todo caso lo rescatable para el presente texto es, como en el ejemplo del filme *Frida*, observar cómo el cine se inserta como estrategia primordializadora, que su mismo cuerpo sintáctico es motivo de fundamentalismos y debates en torno a la identidad. De ahí la importancia de mirar las representaciones fílmicas, porque con ellas se construyen parte importante de los imaginarios que dan espesor a las identidades.